

ظاهرة المناجاة في شعر أبي نواس

صالح علي سليم الشتيوي

قسم اللغة العربية، كلية العلوم والآداب، الجامعة الهاشمية، الأردن

ملخص

تعالج هذه الدراسة "ظاهرة المناجاة في شعر أبي نواس"، وقد قسمت المناجاة إلى أربعة أنواع، هي:

- التجريد بنوعيه: المحض وغير المحض.

- مناجاة أعضاء الجسم.

- مناجاة الطلل والحيوان.

- مناجاة الذات الإلهية.

وقد حاولت أن تبين وظيفة هذه المناجاة ضمن السياق النصي الذي وردت فيه.

ويبدو أن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر لحظة الأداء، هي التي كانت تفرض عليه استخدام هذا

الأسلوب.

Abstract

This study deals with the phenomenon of apostrophe in Abu Nawwas's poems. Apostrophe has been divided into four kinds:

- Abstraction both pure and nonpure.
- Apostrophizing body limbs / organs.
- Apostrophizing ruins and animals.
- Apostrophizing God.

This study tries to demonstrate how apostrophe functions in the textual context where it occurs. It is likely that the poet's psychological state during performance has forced him to use this style.

ظاهرة المناجاة في شعر أبي نواس:

من حق القارئ على كاتب هذا البحث أن يعرفه - قبل كل شيء - بمفهومه للمناجاة، فقد جاء في المعجمات: "ناجى الرجل مناجاة ونجاء: سارّه. وانتجى القوم وناجوا: تساروا"^(١)، "والمناجاة: نشاط فردي، يتكلم فيه الشخص وحده، وتتخذ المناجاة عادة شكل حوار، حيث يتكلم المرسل ويجيب نفسه"^(٢).

ومن هنا، فالباحث يعني بالمناجاة: ظاهرة التجريد وخطاب أعضاء الجسم، من العين والقلب ومناجاة الجماد والحيوان ومناجاة الذات الإلهية؛ ذلك أن المناجاة تكون سرية، وتعتمد على الحوار في أغلب الأحيان.

وقد شاعت هذه الظاهرة الأسلوبية في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، ولا ريب في أن لها وظيفة نفسية داخل السياق النصي؛ فإقامة الحوار يبرز ما يعتلج في نفس الشاعر من تمزق وانشراح وغير ذلك، وبخاصة الحوار الداخلي؛ فالصوت الداخلي إذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير، إنما يضيف بعداً جديداً من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى"^(٣).

فالمناجاة تشكل ظاهرة أسلوبية أساسية في نسيج النص الشعري، إذ تبين عن تجربة الشاعر الفردية، وتكشف عن معاناته النفسية. كما تشكل هذه الظاهرة بعداً حيويّاً في السياق الذي ترد فيه، وهذا البعد يكون إثارةً عند المتلقي، إذ تفتح أمامه آفاقاً كثيرة للتعامل مع النص"^(٤).

ويمكن أن نقسم ظاهرة المناجاة في شعر أبي نواس إلى أربعة أنواع، هي:

أولاً: التجريد: المحض وغير المحض.

ثانياً: مناجاة أعضاء الجسم.

ثالثاً: مناجاة الطلل والحيوان.

رابعاً: مناجاة الذات الإلهية.

أولاً: ظاهرة التجريد:

والتجريد في اللغة من جرد الشيء يجرده جرداً، وجرده: قشره، وجرد الجلد يجرده جرداً: نزع عنه الشعر، وجرد السيف من غمده: سلّه، والتجريد: التعرية من الثياب"^(٥).
فالتجريد في أصل اللغة هو إزالة الشيء عن غيره في الاتصال"^(٦).

وقد أشار النقاد القدماء إلى هذه الظاهرة البلاغية، إذ قال ابن جني: "اعلم أن هذا فصل من فصول العربية طريف حسن ورأيت أبا علي الفارسي - رحمه الله - به غريباً معنياً ولم يفرده له باباً، لكنه وسمه في بعض ألفاظه بهذه السمة، فاستقرت بها منه، وأنقت لها. ومعناه أن العرب قد تعتقد أن في الشيء من نفسه معنى آخر كأنه حقيقته ومحصوله. وقد يجري ذلك إلى ألفاظها لما عقدت عليه معانيها، وذلك نحو قولهم: لئن لقيت زيداً، لتلقين منه الأسد، ولئن سألته، لتسألن منه البحر، فظاهر هذا أن فيه من نفسه أسداً وبحراً وهو عينه هو الأسد والبحر لا أن هناك شيئاً منفصلاً عنه وممتازاً منه، وعلى هذا يخاطب الإنسان منهم نفسه، حتى كأنها تقابله أو تخاطبه، ومنه قول الأعشى: وهل تطيق وداعاً أيها الرجل" (٧).

ويجعل ابن الأثير التجريد في قسمين، قال: "فأما حد التجريد، فإنه إخلاص الخطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك لا المخاطب نفسه، وإن التجريد ينقسم قسمين:

أحدهما: تجريد محض.

والآخر: تجريد غير محض.

فالأول - وهو المحض - أن تأتي بكلام هو خطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك، وذلك كقول بعض المتأخرين وهو الشاعر المعروف بالخيض بيض في مطلع قصيدة له:

إلام يراك المجد في زي شاعر	وقد نخلت شوقاً فروع المناير
كتمت بعبب الشعر حلماً وحكمة	ببعضهما ينقاد صعبُ المفاسير
أما وأبيك الخمر إنك فارسُ الـ	سمقال ومحبي الدراسات الغواير
وإنك أعيب المسامع والنهي	بقولك عمّاً في بطون الدفاتر

وأما القسم الثاني: وهو غير المحض، فإنه خطاب لنفسك لا لغيرك.... وبين هذا القسم والذي قبله فرق ظاهر، وذلك أولى بأن يُسمى تجريداً، لأن التجريد لائق به، وهذا هو نصف تجريد، لأنك لم تجرد به عن نفسك شيئاً، وإنما خاطبت نفسك بنفسك، كأنك فصلتها عنك وهي منك.

فمما جاء منه قول عمرو بن الاطنابة:

أقولُ لها وقد جشأت وجاشت رويدك تُحمدي أو تستريحي (٨)

وللتجريد معنى آخر في الفلسفة، فهو "عملية ذهنية قوامها فصل إحدى الخاصيات عن شيء ما، والنظر فيها مستقلة عن سواها، مثال ذلك: النظر في شكل المنضدة، مستقلاً عن لونها وحجمها ومادتها ومنهنا" (٩).

بيد أننا سنعالج - في بحثنا - التجريد المحض وغير المحض، من خلال نماذج من شعر أبي نواس.

ومما يجدر ذكره أنه لا بد من أن ننظر إلى وظيفة التجريد داخل السياق النصي؛ فالسياق وحده هو الهادي في فهم وظيفة التجريد وأهميته، كما أن للقارئ دوراً مهماً في دراسة النص وتأويله، إذ لا بد من التفاعل بين النص والقارئ، وهذا يعني أن "النص نصان: نص موجود تقوله لغته، ونص غائب يقوله قلبي منتظر"^(١٠).

أ. التجريد الخفض:

يشكل هذا اللون ظاهرة بارزة في شعر أبي نواس، فقد كان يخاطب غيره وهو يريد نفسه، ومن ذلك قوله^(١١):

أما يسرُّك أن الأرض زهراء	والخمر ممكنة شمطاء عذراء
ما في قعودك عذر عن معتقة	كالليل والدها والأم خضراء
بادر، فإنَّ جنان الكرخ مونقة	لم تلتقفها يد للحرب عسراء
فيها من الطير أصناف مشتتة	ما بينهنَّ وبين النطق شحناء
إذا تغنَّين لا يبقين جانحة	إلا بما طرب يُشفى بها الداء

ينطلق المسلك التعبيري من صيغة العرض: "أما يسرُّك"، ومن فعل الأمر: "بادر..". الموجه إلى الذات الذي يدل في موقعه على تخلخل المواضع اللغوية، فقد استعان الشاعر بالتجريد، هنا، ليحدث به انقصاصاً بينه وبين الذات، فلم يجز الخطاب بضمير المتكلم، وإنما بضمير المخاطب، ولا بد من وضع نفسي متأزم اضطر الشاعر إلى اللجوء إلى هذا الأسلوب.

وإذا تأملنا الصورة في البيت الثاني؛ فإننا نلاحظ أن الشاعر يسلط الضوء على الأب والأم ويربطهما باللونية: السوداء والخضراء، وهذا ما كان أبو نواس يفرق منه ويستشعره في حياته، فيضغط على تفكيره ووجدانه، ولا غرو في ذلك، فإن أمه قد تزوجت رجلاً آخر بعد وفاة زوجها - هاني - فأحس شاعرنا بفقد حناها، ومن هنا، "فالخمر قد عوضته عن أمه التي حرم حناها في وقت مبكر من طفولته حين تزوجت غير أبيه"^(١٢)، أما أبوه هاني، فالأرجح أنه كان من سلالة زنجية تنتمي إلى مولى من اليمن، وكلن أسود شديد السواد^(١٣).

ومن المعروف أن العرب كانت تحتقر الموالي وتزدريهم، ولذا، فقد كان الشاعر يحسُّ بعقدة نقص، ومن هنا، كان الطرب والغناء بمثابة الدواء الذي يشفيه وينقذه مما يعترى نفسه من آلام وهموم.

ولا ريب في أن عبارة أبي نواس "أما يسرك"، وعبارة: "ما في قعودك.." و"بادر" تكشف عن أن الشاعر كان في حالة حزن يحاول أن يتخطاه، فهذه العبارات تعبت في الفرح والطرب الظاهري في القصيدة^(١٤).

ويوظف الشاعر التجريد الذي يعمل على تجلية الذات على مستويين، مستوى المتكلم الأول، ومستوى المخاطب المتخيل، الذي يستمد وجوده من المستوى الأول، فيقول^(١٥):

لا تبك بعد تفرُّق الخُطاء واكسر بمائك سورة الصهباء
فإذا رأيتَ خضوعها لمزاجها فمرن يديك بعفةٍ وحياءٍ

وفيها يقول:

وكان أقداح الزجاج إذا جرت وسط الظلام كواكبُ الجوزاء

وأول ما يبدو في النص، أن الشاعر لا يتحدث بضمير المتكلم، بل يتكلم عن نفسه وكأنه شخص آخر، من خلال صيغتي النهي: "لا تبك"، والأمر: "اكسر"، وفي هذا المنحى الأسلوبية تجسيد لموقف نفسي مرير لم يستطع الشاعر أن يواجهه مباشرة، ذلك أن تفرق الصبح بعد الألفة التي جمعتهم هو موقف نفسي يصعب على المرء أن يصطدم به، ومن هنا، تلفع الشاعر بعباءة "الآخر"؛ ليجعل تلك الشخصية المتخيلة هي التي تكتوي بنار الفرقة والرحيل، فالخمرة، هنا، ليست وسيلة للنشوة، وإنما هي وعاء يريد الشاعر أن يدفن فيها أحزانه؛ كي ينسى آلامه النفسية.

وتشد القارئ الصورة الضوئية، في البيت الأخير، إذ يشبه الشاعر أقداح الخمرة المتألقة بالكواكب المضئية في ليلة ظلماء، وربما وظف الكواكب توظيفاً فنياً، فلعلها ترمز إلى الإشراق والأمل، إذ كان أبو نواس "يرى النور يطلع دائماً من الخمرة وكأنها عنده منبع الأمل، وكان الحياة عنده مغلقة بالظلام، ولعله ظلام اليأس..."^(١٦).

ويته أبو نواس إلى ذاته بالخطاب، ويقيم ذاته المخاطبة مكان المتكلمة، فيقول^(١٧):

إصدع نحبيَّ الهموم بالطرب وانعم على الدهر بابتة العنب
واستقبل العيش في غضارته لا تقف منه آثار مُعتقب
من قهوة زانما تقادُمها فهي عجوزٌ تعلو على الحُقب

إلى أن يقول:

فأذكر صباح العُقار واسمُ به
أحسن من موقفٍ بمعتركٍ
لا بصباح الحروبِ والعطبِ
وركض خيلٍ على هلا وهبِ

إن الأبيات السابقة تكشف عن مدى الصدع الذي أصاب البناء النفسي للشاعر، فهو يتوارى خلف شخصية "الأنا - الآخر"؛ لأنه يفرُّ من مواجهة هذا الموقف المتأزم، موقف الموموم والأحزان. ومن الواضح أن الشاعر يهرب من همومه إلى الخمرة التي يندثر بها أعصابه، وهذا هو ديدنه: الهروب من كل ما يحزن ويسيء، ويحاول الفرار من حقائق الحياة حين تكون مؤلمة كربةً، ويصر على أن يتعامى عنها أو ينساها بأسرع ما يستطيع^(١٨).

ويظل الشاعر منفصلاً عن ذاته في القصيدة، وذلك حين يستذكر الحروب؛ فيعتمد إلى صيغة الخطاب الموجهة إلى الأنا: "فأذكر صباح الحروب..."، ولا شك في أن الفترة التي سبقت أبا نواس - والفترة التي عاش فيها - كانت فترة حروب خارجية وداخلية، بين العباسيين والأمويين، وبين العباسيين والعجم، وبين المعتزلة والشعوبيين والزنادقة... وغير ذلك، فشهد الشاعر صراعات وحروباً ظلت صورتها كامنة في نفسه، والرجل كان بطبعه يكره الصراعات والحروب، ويفضل السلم والسلام، وحين كانت تنتاب عصره الفتن والقتال، وتعصف به رياح المشاحنات والحروب، كان يغمض عينيه عنها، ويهرب إلى مجالس الندامى، محاولاً أن يصم أذنيه عن أحاديث القتل ويغلب صياح السكر على صياح الطراد والنزال^(١٩). وربما استل الشاعر الصورة من عالمه النفسي؛ إذ يعني بالمعترك، هنا، أن نفسه كانت ساحة للصراع بين الأنا والذات.

ويبدو الانشراح في شخصية أبي نواس، حين يقول^(٢٠):

بأدرُ صبوحتك وانعم أئُها الرجلُ
واخلع عذارك أضحك كلَّ ذي طربٍ
نال السرور وخفض العيش في دعةٍ
سقياً لجلس فتیان أنادُمهم
أكرمهم وبغم من مغنيةٍ
هيفاء تُسمعنا، والعودُ يطربنا:
واعص الذين بجهل في الهوى عذلوا
واعدل بنفسك فيهم أينما حلوا
وفاز بالطيبات الماغنُ الهزلُ
ما في أدبهم وهي ولا خللُ
ففي الغناء بنغم يُضرب المثلُ
"ودع هريرة إن الركب مُرتحلُ"

يظهر التمزق في النص، من خلال حث الأنا - الآخر" على مبادرة الصبوح، ولعل الشاعر يلح على الصبوح - أي في الصباح - كي يسلم من لوم اللاتمين، إذ إن الناس لم يزالوا نائمين، وهذا ما كان يحشاه - أي اللوم.

وتستوقفنا صيغة النداء المركبة: "أيها" - في البيت الأول، وذلك للإشعار بقيمة ما بعدها ومكانته، ولذا، أتى الشاعر بلفظة: "الرجل" - بأل التعريف - لتوحي بالقوة والصبر والتحمل - ولا عجب في ذلك؛ فعصيان المجتمع والتمرد على تقاليد وأعرافه، بحاجة إلى هذا النمط من الرجال.

وحين استطاع الشاعر أن يتجاوز العاذلين، ويتعد عنهم، أخذ يتحدث عن الماجن الذي يفوز بالملذات بلغة إخبارية تقريرية، ثم عاد إلى استخدام ضمير "الأنا"، ليعبر عن إعادة اتزانته وهذوئه.

ويلفت النظر استخدامه التناص في البيت الأخير، فقد امتص الصورة من الأعشى - أحد رموز الخمرة في العصر الجاهلي - وشيء طبيعي أن يتأثر بالشعراء الآخرين، فالتناص للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان^(٢١).

ويبدو التداخل بين القصيدتين - قصيدة أبي نواس وقصيدة الأعشى - من حيث الإيقاع الموسيقي واللغة، فشطّر قصيدة الأعشى وسع من فضاء قصيدة أبي نواس، بحيث جعلها تستوعب قصيدة الأعشى بأجوائها المضمخة بالخمرة واللذة... كما يشير ابتداء أبي نواس الأبيات بأفعال الأمر: مثل: بادر وانعم واعص واضحك واخلع... إلى محاولته استباق اللذات والمتع، وهذا يتضمن شعوراً بانتهائها وزوالها، ولذلك كان لا بد من الإسراع واستغلال الفرص والمبادرة، وهو في هذا يشارك الأعشى في مطلع قصيدته "ودع هريرة" التي تدل على استباق الشاعر التمتع في اللحظة الأخيرة التي يستطيع أن ينعم بها برؤية محبوبته هريرة^(٢٢).

ويوجه الشاعر خطابه إلى ذاته - ولعله يخاطب الشاعر العربي - فيقول^(٢٣):

ألا فاسقني خمرًا وقل لي: هي الخمرُ	ولا تسقني سرًّا إذا أمكن الجهرُ
فما العيشُ إلا سكرةٌ بعد سكرة	فإن طال هذا عنده قصُر الدهرُ
وما الغبنُ إلا أن تراني صاحباً	وما الغنمُ إلا أن يتعني السُكرُ
فُبْحُ باسم من هوى ودعي من الكنى	فلا خير في اللذات من دونهما سترُ

ومن البين أن الأبيات تمتلئ برنة التحدي والمجاهرة، وقد استحال النص، ليصبح شكلاً من أشكال الحوار الباطني الذي أكسب السياق رشاقةً وحيويةً - إذا افترضنا أن الشاعر يخاطب نفسه - وقد أسهم في الكشف عن أسرار النفس ومكنوناتها.

ويبدو أن لفظة "الكنى" ذات إيجاء، هنا، فهي من إفرازات واقعه وعصره، فقد كانت هذه المسألة تلح على ذهنه ولسانه إلحاحاً قوياً - حتى وإن رفضها في النص - وبالتالي، يخلق غرسها، في النص، إيقاعاً خاصاً في سمفونية حياته، فلم تأت عبثاً، بل "لعل أبا نواس تشبث بالكنية وترك اسم أبيه، فراراً من نسبه المدخول، فهي مناط الدعوى عنده، ولم يكن نسبه الصحيح إلا مسببة له من السفلة والعلية على السواء" (٢٤).

والملاحظ أن الشاعر اختار الوسائل الأسلوبية لتشكيل الموقف الشعري، فاستخدم أداة الاستفتاح والتنبيه "ألا" في مطلع البيت الأول، وتبعها بفعل أمر: "فاسقني"، ولجأ إلى "الفاء" العاطفة في مطلع البيت الثاني، لتجسد نفسيته الظمأى إلى توالي السكر وتعاقبه، إذ لا يريد الشاعر أن يصحو من سكره، بل يطمح إلى أن يظل غارقاً فيه، ولا ريب في أن "مقصدية الشاعر وهياة مخاطبيه والأوضاع المحيطة بعملية التخاطب هي التي تفرض على الشاعر اختيار أداة وزنية معينة ومعجماً وتركيباً معيناً لأداء معنى يجمع بين مواصفات عديدة توصله إلى هدفه" (٢٥).

ويخاطب أبو نواس عاذلين وهمين، فيقول (٢٦):

أيها العاذلان لا تعذلاني	في مناساة حلة الإخوان
مرض الود والإخاء وبلدا	فدعاني من الملام دعلني

إنه يخاطب عاذلين، يلومانه على تناسيه صحبة أصدقائه، ولكنه يحاول أن يبين أن المودة والإخاء قد انتهت بين الناس.

واعتقد أن العاذلين ما هما إلا أداة فنية جاء بها الشاعر؛ ليصور ما يعترى مجتمعه من انقلاب في الموازين والقيم؛ فلم يعد هناك صفاء في العلاقات الإنسانية، وهو بهذا الأسلوب يسير على نهج الجاهليين، فالعاذلة في الشعر الجاهلي توظف توظيفاً فنياً، فهي إما أن تعذل على "الإفراط في الكرم أو الشجاعة أو شرب الخمرة" (٢٧).

وتظل ازدواجية الشخصية ماثلة من خلال التجريد، إذ يجعل الشخصية الوهمية هي التي تحيي الديسار، فيقول (٢٨):

حي الديار وأهلها أهلا	واربع، وقُلْ لِمَفْتَدٍ مهلا
حُبُّ المدامة، مذ لهجتُ بها	لم تُبق لي في غيرها فضلا

يخاطب الشاعر ذاته، فيطلب منها أن تحيي الديار، وقد شكل أسلوب المناجاة، في النص، ظاهرةً أسلوبيةً، إذ إن "لكل فن من الكلام أساليب تختص به، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة، فسؤال الطلـول في الشعر يكون بمخاطب الطلـول... ويكون باستدعاء الصـحب... ومثل تحية الطلـول بالأمر لمخاطب غير معين بتحيتها، كقوله: حي الديار بجانب العزل..."(٢٩).

ولكن الديار لا تحير جواباً، ولهذا استطاعت الذات الشاعرة أن تنعتق من هذا الصمت بالحديث عن الخمرة التي تتطلع إليها.

ويسقط الشاعر مشاعره على الذات الأخرى، فيقول(٣٠):

أطع الخليفة واعص ذا عزف	وتنحّ عن طرب وعن قصّف
عين الخليفة بي موكلّة	عقد الحذار بطرفه طرّف

تهرب الذات من الأنا إلى الآخر، لتختفي وراءه، وواضح أن البيت الأول قد حفل بأفعال الأمر: "أطع، اعص، تنح"، وهي أفعال تعبر عن حالة شعورية تدل على احتشاد المشاعر والأحاسيس وتدفق الأفكار في نفس الشاعر، وشحن قدرة التلقي لدى السامع، وقد جاءت هذه الصيغ الأمرية إضاءة كاشفة عن عمق إحساسه بالموقف، فهو يعلن، هنا، نسكه وتوبته، مع أنه "لم يكن جاداً فيها طول حياته، وإنما كان يصطنعها خوفاً من الأمين"(٣١)، ولذا، كلف الشاعر الشخصية المتخيلة بسلسلة أفعال، فالشاعر، في الحقيقة، ينو إلى الخمرة والعزف وغيرهما من ضروب الملاهي، ومن هنا، جعل الآخر هو الذي يطيع الخليفة ويكف عن الطرب واللهو.

ومن الطريف أن الفاعل لم يظهر في الأفعال الثلاثة - في البيت الأول - وهذا يتحالف مع أسلوب التجريد الذي وظفه الشاعر؛ فزاراً من مواجهة الخليفة - حتى وإن كان الشاعر غير واع لهذه الظاهرة اللغوية - .

ومن الملاحظ أن الشاعر بدأ البيت الأول بفعل أمر مبدوء بمزة قطع، لتعبر عن الصوت الراجف الخائف، لأنه يوجه خطابه إلى الخليفة - وهو موقف ليس سهلاً - لكنه استخدم الأسلوب الخيري في البيت الثاني، واستعمل لفظة "عين" وأضافها إلى الخليفة، ثم كرر كلمة "طرف" - وهي بمعنى عين - لتحمل معنى المراقبة التي تؤدي إلى الخوف والحذر، كما استخدم ضمير المتكلم في البيت الثاني، بعدما أمن عقاب الخليفة أو لومه.

ويظهر التشظي في شخصية أبي نواس، حين يقول(٣٢):

تكثّر ما استطعت من الخطايا	فإنك قاصدٌ ربّاً غفورا
سيفضي ذاك منك إلى نعيم	وتلقى ماجداً صمداً شكورا
تعصّ ندامة كفيك ممّا	تركت مخافة النار السرورا

فقد تضمن النص خطاباً توجيهياً وإرشادياً موجّهاً إلى الذات، والشاعر، في الأبيات، يحث على المعصية - وهذا قول يؤاخذ عليه - ولذا، فقد استولى الخوف على نفسه، فلاذ بالمخاطب - المتكلم. ويبدو أن الشاعر تأثر بالمرجئة الذين كانوا يؤمنون بفلسفة العفو والمغفرة، وربما كان هذا من الأسباب التي دفعته إلى التهالك على الخمرة.

ويضلّل الشاعرُ السامع بوجود مخاطبٍ آخر، في حين أنه في الحقيقة يخاطب ذاته، وما المخاطب الآخر إلا قناع من أقنعتة الذاتية، يقول^(٣٣):

إذا ما خلوت الدهر يوماً فلا تقلُ	خلوتَ ولكن قلْ عليّ رقيبُ
ولا تحسبنَّ الله يغفل ساعةً	ولا أنْ ما يخفى عليك يغيبُ
لهونا بعمرٍ طال حتى ترادفت	ذنوب على آثارهنّ ذنوبُ

ويتجلّى غياب "الأنا" وحضور الأنت، لأن هذا يساعد على إبراز الجانب النفسي لدى الشاعر، فهو يمتلئ خوفاً منه سبحانه وتعالى، فقد كان يتهالك على المحرّمات ومنها الخمرة، فجعل شخصية "الأنت" هي التي تستذكر رقيبته وقدرته سبحانه.

ومما يلفت النظر أن الشاعر استخدم ضمير المفرد المخاطب في البيتين الأولين، لكنه استخدم ضمير الجماعة "لهونا" حين اعترف بهووه، وهو استخدام نابع من نفسيته، فاللهو هو مطية الذنوب الكثيرة التي تقود صاحبها إلى الهلاك، ولذا، فالشاعر لا يريد أن يقف وحده إزاء هذه الحقيقة المؤلمة بالنسبة له، فانضم إلى القطيع الإنساني، ليضفي على ذاته شيئاً من الأنا والأمين.

وتمتلك التجريد فاعليته وقوته من خلال مناجاة الشاعر ذاته التي انفصلت عنه، فيقول^(٣٤):

اصبر لمصرّ حوادث الدهرِ	فلتحمذنّ مغبّة الصبرِ
وامهدّ لنفسك قبل ميّتها	واذخر ليوم تفاضل الذخرِ
فكأنّ أهلك قد دعوك، فلم	تسمع، وأنت محشرج الصدرِ
وكأنهم قد عطّروك بما	يتزوّد الهلكسى من العطرِ
وكأنهم قد قلبوك على	ظهر السريرِ، وظلمة القبرِ
يا ليت شعري! كيف أنت علي	ظهر السريرِ، وأنت لا تدري
أو ليت شعري كيف أنت إذا	غُسّلت بالكافور والسدرِ

أو ليت شعري كيف أنت إذا	وضّع الحسابُ صبيحةَ الحشرِ
ما حُجّتي فيما أتيتُ، وما	قولي لرئي، بل وما عذري
أن لا أكون قصدتُ رشدي أو	أقبلتُ ما استدبرتُ من أمري
يا سواتنا مما اكتسبتُ، ويا	أسفي على ما فات من عمري

يكشف التجريد، في الأبيات، عن الانسراح في شخصية الشاعر، بين ضمير المخاطب وضمير الأنا. وغير خاف أن هاجس الموت هو الذي شكل عصب الأبيات لدى الشاعر، وقد كرر لفظة "كأن" لتوحي بمعنى "التقريب"، فهو يستشعر دنو الموت، فينهش الخوف والأرق، ولذا، لم يستطع مواجهة هذا الموقف العسير؛ فهرب واحتفى وراء شخصية الآخر، كي تواجه هول الموقف، وبخاصة أن الشاعر يتخيل مشاهد الموت، وكيف يغسل ويعطر ويوضع على النعش، وكيف ينتظر الحساب يوم الحشر، وكلها مواقف مخيفة ومثيرة بالنسبة لأبي نواس الذي قضى معظم حياته غارقاً في اللهو والمجون، ولكن الشاعر يخلع عباءة الآخر - في نهاية القصيدة - ليحدثنا بضمير المتكلم، إذ أيقن أخيراً أنه لا بد من أن يلقى وجه ربه سبحانه، ولا مفر من ذلك، فاعترف بذنوبه، وأعلن أسفه عما فرط منه من أعمال سابقة.

وواضح أن النص يحفل بالصيغ الإنشائية التي تعبر عن توتر الشاعر وانفعاله، ولا سيما في البيت الأخير، فقد زرع حرف النداء "يا" وكرره مرتين، فجاء شبيهاً بالصيغة التي يطلقها من أعماق نفسه، فتدوي في فضاء النص.

ويجتمع التجريد والالتفات، في بعض أشعار أبي نواس، وإذا كان التجريد مقتصرًا على خطاب الآخر أو خطاب النفس؛ فإن الالتفات يعني "انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر" (٣٥).

وينبغي أن ندرك أن تراحم الضمائر، في النص، ليس مجرد لعبة شكلية، وإنما يكشف هذا التراحم عن صراع يعيشه الشاعر لحظة الأداء؛ "فالانتقال بالخطاب من التخاطب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى التخاطب، أو الحديث عن المتكلم إلى الحديث مع المخاطب، أو من المخاطب إلى المتكلم أو إلى الدمج بينهما... هذه الانتقالات ليست عبثاً، ولكنها تعبر عن التجربة، وتنمية لها بكيفيات مختلفة، وإلقاء الضوء عليها من زوايا متعددة" (٣٦).

وها هو ذا أبو نواس يجند ذخيره الجمالية عبر تنويع الخطاب وتلويحه، فيمتزج التجريد بالالتفات، إذ يقول (٣٧):

لا تعوجا على رسوم ديارٍ دارسات بذى النقا أو بُغيدا

قد غنينا بمنَّ عصرراً طويلاً	وأصبنا بمن ملهى وصيدا
يابنة القوم لا تُراعي بريب	واسلمي رخصة الأنامل رودا
لا تخافي عليَّ صرْفَ الليالي	إنَّ بيبي وبينهنَّ عُبيدا
إنَّ بيبي وبينهنَّ أبا عمَّ	رو كفاي عزّاً وكهفاً وطودا

إن الضمائر هي التي تشكّل فضاء النص؛ فقد تداخلت وتراحت، إذ انتقل الشاعر من ضمير المثني المخاطب إلى جمع المؤنث الغائب إلى جمع المتكلم إلى المفرد المخاطب إلى المتكلم.... الخ، في قوله: "لا تعوجا، دارسات، غنينا، لا تراعي..."؛ فالنص يتأرجح بين أقطاب مختلفة: الوحدة والتعدد، الحضور والغياب، الظهور والاستتار... ومما لا شك فيه أن هذا التأرجح في استعمال الضمائر لم يأت عبثاً، وإنما جاء ليتناغم مع تشظيات الذات المبدعة وتجلياتها المتباينة.

وقد نجم هذا التمزق عن رؤية الشاعر الرسوم في الزمن الحاضر، - وهي دراسة - مما يعث الوحشة في نفسه، لكنه حين يرجع إلى الزمن الماضي، يجد أن هذه الرسوم كانت مسرحاً لذكرياته الحلوة، حين كان يستمتع بالصيد وغيره من ضروب الملاهي، ثم يتغزل بفتاة جميلة، لعله يخفف من كثافة الموقف وهوله، فالحالة النفسية هي التي فرضت على الشاعر هذا التمزق.

ومن البدهي أن يشد هذا التزاخم في استعمال الضمائر القارئ إلى وهج النص، كما أنه يحدث إثارة في نفس المتلقي، ولا غرو في ذلك؛ "فالكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه، حتى لا تفتر حماسه لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إيـسـاه، وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي للغة"^(٣٨).

ب. التجريد غير المحض:

وهو النوع الآخر من أنواع التجريد الذي سماه البلاغيون بالتجريد غير المحض، وهو "الحوار الذي يعبر عن واقع الشاعر الداخلي وهواجسه، والشاعر فيه لا يتوجه إلى الآخرين، بل يتوجه إلى نفسه؛ فالشخصية لا تتحدث إلى شخصية أخرى غير ذاتها، وهو حوار يتضمن - غالباً - معنى الصراع الداخلي الذي تموج به نفسية الشاعر حين تواجه المواقف الحرجة"^(٣٩).

وقد أقام أبو نواس حواراً مع نفسه، ومن صور هذا الحوار النفسي قوله^(٤٠):

حتى متى يا نفسُ تغـ	ترين بالأملِ الكذبِ
يا نفسُ توبي قبل أن	لا تستطيعي أن تتوبي

واسـتغـفـري لذنوبـك الـ	رحـمـن غفـار الذنـوب
إن الحـوادث كالريـا	ح عليـك دائـمة الهـبوب
والموت شـرعٌ واحـدٌ	والخلـق مـتـخـلـفـو الضـروب

ينهض النداء في البيتين الأولين، فيؤسس بذلك تنبيهاً فنياً يتأزم بالأبيات، مما يعلي من حماسة الملقى والمتلقي، فالشاعر يريد أن يزر نفسه؛ كي تكف عن التمادي في الغرور بالدنيا، وقد جاء خطابه ليتضمن معنى التوجيه والنصح، كما يكشف هذا الخطاب عن رؤية الشاعر الداخلية إلى الوجود والحياة، فيحث نفسه على التوبة والاستغفار، لأن الموت قريب منه.

ويعكس هذا الحرف "يا" إحساساً ببعد هذه النفس على الرغم من قربها منه، واستخدام "نفس" نكرة غير مضافة إلى ياء المتكلم يعكس إحساساً بتموضع هذه النفس وكأنها مفارقة لصاحبها^(٤١). وقد أسهمت الأصوات التي استخدمها الشاعر في إضفاء مزيد من التعبير عن الحالة النفسية التي يمر بها، فقد غلب الأصوات المهموسة، من مثل: التاء والحاء والسين والشين والهاء، وهي أصوات ثلاثم حالة المناجاة الداخلية التي لا يسمعها غير الشاعر نفسه.

ويتحاور أبو نواس مع فتاة ثم مع نفسه، وكأنها - نفسه - ذات مستقلة، فيقول ^(٤٢) :	
فقلت: عساها الخمر؟ إني بريئة	إلى الله من وصل الرجال مع الخمر
فقلت: اشربي إن كان هذا محرماً	ففي عنقي يا ريم وزرك مع وزري
فطالبتها شيئاً فقالت بعبرة	أموت إذن منه ودمعتها تجري
فما زلت في رفقٍ ونفسي تقول لي:	جويرية بكرٌ وذا جزعُ البكر

ولا بد من أن ننظر إلى الخطاب ضمن سياق القصيدة التي ورد فيها، وهي قصيدة غزلية استمال الشاعر فيها فتاةً بأشعاره، حتى لانت وانقادت له، فأقبلت عليه، وتبادلا كؤوس الخمرة. والشاعر في الأبيات السابقة، ينسب التجربة إلى النفس، وهي في الحقيقة للشاعر، وكأنما النفس في سلوكها هي صورة الشاعر المضمّر.

والطريف أن النفس، هنا، هي التي تخاطب الشاعر وتنصحه، وبخاصة أن هذه الفتاة "جويرية" - تصغير جارية - فهي صغيرة غريبة، وقد وقعت ضحية لإغوائه الشيطاني.

كما تدل لفظة "جويرية" على كثرة الجوّاري في العصر العباسي^(٤٣)، تلك الجوّاري اللواتي كن على درجة من الفسق.

ومن الواضح أن الشاعر وظف الحوارية، في النص، وكأنه يجد متعةً فنيةً، ذلك أن الحوار القصصي يضيف على النص حيويةً وحركةً، علاوة على أن هذا الحوار يبرز قدرة الشاعر على الإبانة عن نفسية تلك الجارية وتحليلها، ثم تصوير عواطفها وميولها، بالإضافة إلى أن الحوار أكثر تأثيراً وإقناعاً.

ثانياً: مناجاة أعضاء الجسم:

كان أبو نواس يخاطب بعض أعضاء جسمه، ولا بدع في ذلك، فالشعراء في مختلف عصورهم كانوا يخاطبون بعض أجزاء الجسم؛ إذ خاطب شعراء الأمم الأخرى أجزاء الجسم، مثل: العين والقلب، كما استخدم بعض الشعراء أجزاء الجسم كاستعارات^(٤٤).

وإذا ما عدنا إلى ديوان أبي نواس، فإننا نجد أنه كان يخاطب عينه ويستعطفها أن تجود بمائها على كلبه "حلاب" الذي لدغته أفعى، فمات، إذ يقول^(٤٥):

يا عينُ جودي لي على حلابٍ منَ للظباءِ العُفرِ والذئابِ

لقد استخدم الشاعر صيغةً مناسبةً لحالته النفسية، وهي صيغة النداء المناشد لعينه، كي تشاركه الحزن والأسى على كلبه، ومناسبة هذه الصيغة ترجع إلى إحساسه بالفقد الذي جعله يرى العالم المحيط به خالياً ممن يمكن مناشدته إلا جسمه، فاختار منه العين؛ لتسغه بالدموع، ودعوة العين، هنا، ليست إلا مناشدة احتياجية قوية توازي انفعاله بموت كلبه^(٤٦). فالبكاء تنفيس عمّا في النفس من حزن وأسى ولوعة. ويلوم الشاعر عينه، قائلاً^(٤٧):

عيني ألومك لا ألو	مُ القلب لا ذنبٌ لقلبي
أنت التي قد سمتي	ببليّةٍ وضناً وكربٍ
وسقيته من دمعيك الـ	سَقّاك سَكباً بعد سكبٍ
فما الهوى فيه وشبّ	وصار مألّف كلِّ حبّ

ومن المهم أن نربط الأبيات بسياق القصيدة التي وردت فيها، وهي تتحدث عن حبه لفتاة قاسية، فهو يمنحها هواه ويرحب بها، وهي على النقيض من ذلك تصده ولا تأبه به.

والشاعر، في الأبيات، يخاطب عينه وكأنها إنسان له شعور وإحساس، فيتأثر باللوم والعذل، وهو في الحقيقة يخاطب نفسه، ولكنه اختار العين، لأنها متصلة بالجانب العاطفي للإنسان، هذا الجانب الذي يتصل بالعشق اتصالاً وثيقاً.

وكان أبو نواس - أحياناً - يدعو الله سبحانه أن يريجه من بصره، فيقول^(٤٨):

أراح الله من بصري	كما قد سامني نظري
يُكلفني تولُّعُهُ	مُردانٍ ذوي خطَرٍ
فوا حزناه من عينٍ	بنظرهما جنتُ ضرري
فلإن عاتبْتُها فيه	أحالتني على القَدَرِ
فتخصمُني، فأسكتُ لا	أحيرُ القول كالْحَجَرِ

إن الشاعر يكسب عنه صفات إنسانية، ويبدو أن الشاعر كان واعياً بأهمية العين التي قادتته إلى الهوى. ويستوقفنا الخطاب اللغوي الجمالي، في النص؛ فقد استخدم الشاعر الجملة الدعائية: "أراح" في مطلع البيت الأول وقرنها بصيغة المذكر: "بصري" التي أضافها إلى ياء المتكلم، ليلائم بين هذه الصيغة وبين "المردان" - أي الغلمان - لكنه استخدم صيغة النداء والندبة: "فواحزناه" وربطها بلفظة: "عين" التي أتى بها نكرة، ليكسبها معنى الإهمام والشمول، كما أن هذه اللفظة المؤنثة: "عين" تتسجم مع المعنى، فالشاعر يتحدث عن مواقف عاطفية حزينة تتناسب مع طبيعة الأنثى.

والظاهر أن الشاعر متأثر ببيئته الفكرية، فقد كانت الخصومات تنشب بين الفرق الإسلامية - وبخاصة المعتزلة - والزنادقة والشعوبيين، ويبدو صدى هذا الأثر في البيت الرابع، في قوله: "أحالتني على القدر"؛ فالمعتزلة كانت تعتقد بفكرة القدر^(٤٩).

وكان أبو نواس يخاطب قلبه، ومن ذلك قوله^(٥٠):

يا قلبُ يا حائناً الحبيبِ	ما أنت إلا من القلوبِ
قُرَّةُ عيني، وبردُ عيشي	بان، وريحاني وطبي
ولم تُقطِّع، ولم تُضمِّن	أثوابك البيضَ في الجَنوبِ
غدرت لا شك بالحبيبِ	أحلفُ بالسامعِ الحبيبِ
فقال: ذنبُ عزاي عنه؟	فقلتُ: من أعظم الذنوبِ
أو يُقرنُ القلبُ بالوجيبِ	وُغمرُ الأذنُ بالنحيبِ
وترسلُ العينُ مافيئها،	بالفيض من مائها السَّكوبِ
فثمَّ أدري، أشرُّ قلبٍ،	ألكُ تأسَى على الحبيبِ

ينقل الشاعر ما دار بينه وبين قلبه من نجوى، وهو تحاور داخلي يعبر عن الصراع الذي تضطرم به نفسيته. وأعتقد أن هذه المناجاة الداخلية تحمل بعداً نفسياً وشعورياً يعكس توتر الذات الشاعرة، فالانشطار بين الشاعر وقلبه يمثل حالة الهذيان التي تسيطر عليه.

ولا بد من أن نقف عند لفظة "قلب" التي كررها أربع مرات في النص، وقد جاءت نكرة مرتين، ومعرفة مرتين، ولكن الشاعر حين جاء به نكرة، ربطه بالخيانة والشر، في البيتين: الأول والآخر، في حين تخلص من هذه الصفات السلبية، عندما جاء به معرفة.

وربما كان هذا الشكل الفني - مناجاة القلب - مكافئاً داخلياً لما في المجتمع العباسي من مظاهر اجتماعية: كالخيانة والنفاق؛ ومن هنا، جاء خطاب الشاعر لقلبه؛ لأنه - الشاعر - عجز عن مخاطبة من حوله، فالتفت إلى قلبه بيته مشاعره وأحاسيسه، وربما كانت لفظة "القلب" - في وجدان الشاعر - توحى بالتقلب الذي ينسجم مع خيانة البشر ونفاقهم، "فالألفاظ طائفة من الإمكانات التي يُعاد تشكيلها على الدوام، وليس هناك دلالة واحدة يمكن أن تعرف، فاللفظ متغير الدلالة دائماً..."^(٥١).

وتبرز مناجاة القلب، في قوله^(٥٢):

حَلَّتْ سَعَادُ وَأَهْلَهَا سَرَفَا	قوماً عُدَى وَمَحَلَّةً قَذَفَا
وَاحْتَلَّ أَهْلُكَ سَيْفَ كَاطِمَةٍ	فَأَشْتَأْ ذَاكَ الْهَجْرُ وَاخْتَلَفَا
وَكَأَنَّ سَعْدَى إِذْ تَوَدَّعْنَا	وَقَدْ اشْرَأَبُ الدَّمْعُ أَنْ يَكْفَا
رَشَاءُ تَوَاصِينَ الْقِيَانُ بِهِ	حَتَّى عَقَدُنْ بِأُذُنِهِ شَنْفَا
فَازْجِرْ فَوَادِكَ أَوْ سَنَزْجِرْهُ	قَسْماً لِيَنْتَهِيَنَّ أَوْ حَلَفَا
فَالْحَبُّ ظَهَرَ أَنْتَ رَاكِبُهُ	فَإِذَا صَرَفَتْ عِنَانَهُ انْصَرَفَا

فالقِيَانُ هن اللواتي يطلبن من الشاعر أن يزجر فؤاده، أو يتصددين لهذه المهمة - زجر الفؤاد - وكَأَنَّ القلب مفصول عن الشاعر، فيستمع إلى الزجر والردع.

وتبدو المفارقة بين الشاعر وصاحبه المتخيلة، منذ البيت الأول، والشاعر واع بالمسافة التي تفصل "سعاد" وأهلها عنه، وتشبي هذه المفارقة بعدد نفسي لدى الشاعر، كما تبدو هذه المفارقة على صعيد اللغة، فسعاد حلت، بينما "أهلك" احتلت - بزيادة التاء على الفعل - كما يطغى حس الغربة والتشتت على النص، فضلاً على أن الألفاظ مشحونة بإيحاءات رمزية - كما أعتقد - فسعاد - وسعدى - يوحيان بالسعادة، وهي سعادة قد فارقته.

ويبدو لي أن الشاعر وظف أسماء المواضع توظيفاً فنياً وجمالياً، فلم تعد مجرد تضاريس وجغرافية، فالكلمات في الشعر تتمرد على مدلولاتها المعجمية، والشاعر لا يخاطبنا بالكلمة ذاتها، بل بالظلال المحيطة بها، ولذا، فاعتقد أن قوله: "سيف كاظمة" له دلالة شعرية؛ فكلمة "سيف" تستثير في الذهن سفك الدماء والقتل، ولفظة "كاظمة" ترمز إلى الكبت والحرمان والضيق - حتى وإن كان سيف كاظمة اسم موضع حقيقي - فينبغي أن نعرف أن "المكان ليس الجغرافية الصماء، إنه على نحو راسخ، المكان الأدبي الذي تتراءى من خلاله التجربة الشعرية والعناصر العاطفية والموقف الوجودي من الواقع والمتوقع" (٥٣)، كما أن "المكان من خلال النصوص هو الوطن والناس والأهل والأعداء والأحلام والخيبات.... إنه الوعاء الذي وعب مشاغلنا الدلالية والجمالية معاً" (٥٤).

ولا يغيب عنا أن للقيان دلالة اجتماعية، فقد كان المجتمع العباسي يغصُّ بهذه الطبقة من النساء، وقد كان أبو نواس يعرفها عن قرب؛ لكثرة تردده على الديارات والحانات التي كانت تلك النساء تعمل بها؛ "فمن المحال أن نتصور القصيدة وكأنما هي خطاب منبت لا صلة له مع السياق الثقافي أو الحضاري للأمة" (٥٥).

ومما يلفت النظر أن أبا نواس كان يجري حواراً بين قلبه وعينه، كقوله (٥٦):

إن متُّ منك وقلبي فيه ما فيه	ولم أنل فرجاً من أفاقيه
ناديتُ قلبي بحزن، ثم قلتُ له:	يا من يُبالي حبيبا لا يُباليه
هذا الذي كنت تمواه وتمنحه	صفو المودة قد غالت دواهيهِ
فردَّ قلبي على طرفي بحرته:	هذا البلاء الذي دلّيتني فيه
أرهقتني في هوى من ليس يُنصفني	وليس ينفكُّ من زهوٍ ومن تبه

إن الشاعر يستمرئ هذه اللغة الحوارية التي اتكأ عليها في لوحته السابقة، فقد تشابكت في النص ثلاثة عناصر هي: ذات الشاعر وقلبه وطرفه، والشاعر يقيم حواراً مع قلبه الذي أوقعه في الحب، والقلب بدوره يوجه خطابه إلى العين، ولا شك في أن الحوار يثير القارئ، ويحدث توتراً في نفسه. وربما أجرى الشاعر الحوار بين أعضاء جسمه، لأنه كان يخاف الخليفة الذي "أرهقه ولم ينصفه"، فلم يستطع أن ييوح بما تعتمل به نفسه.

وإذا أنعمنا النظر في اللوحة السابقة، نلاحظ أن الكلمات التي شكلت صرح النص معظمها كلمات ذات معانٍ سلبية تردّد في النفس أصداؤها الحزينة، مثل: "مت، وأفاقيه، وغالت دواهيهِ، وحرقته، أرهقتني"، مما يشير إلى حالة الشاعر النفسية.

ومن الجدير ذكره أن "القلب" في المعجم الشعري وفي الاستعمال اللغوي العادي على السواء ألصق بأمور الوجدان، في حين أن النفس أقرب إلى الفكر، ويمكننا أن نقول أيضاً: إن الإنسان يتحدث إلى قلبه في مناجاة حميمة، بينما يجادل نفسه وتجادله، وربما خدعها أو خدعته، وربما تبادلا الاتهام، ولذلك، نتحدث عن فرحة القلب وجراح القلب، وقلما نقول: فرحة النفس أو جراح النفس^(٥٧).

ثالثاً: مناجاة الطلل والحيوان:

شاعت هذه الظاهرة الأسلوبية في الشعر الجاهلي، حتى شكلت ملمحاً أسلوبياً، وذلك من خلال اقتران مخاطبة الطلل بالنداء الذي يكون للعنصر الإنساني في العادة^(٥٨).

أما أبو نواس، فلم يخاطب الطلل والحيوان إلا نادراً، ومن ذلك قوله^(٥٩):

يا دارُ ما فعلت بك الأيام؟	ضامتكِ والأيامُ ليس تُضامُ
عَرمَ الزمانُ على الذين عهدتهم	بك قاطنين وللزمانِ عَرامُ
أيام لا أغشى لأهلك مَرلاً	إلا مراقبةً عليّ ظلامُ

لقد جاء البيت الأول بأسلوب الخطاب، أما البيتان الأخيران، فجاءا بأسلوب الغياب، وكأن هذا التحول كان إعلاناً للانصراف عن الدار.

والشاعر يوجه خطابه - في البيت الأول - إلى الدار وكأنها تعي وتعقل وتحس - على سبيل التشخيص - وهو يسألها، لكنه لا يظفر بجواب، وهو بهذا الأسلوب يتجاوز اللغة العادية ويرتقي بها إلى درجة من الإيحاء والتعبير، ولا ريب في أن هذا الخطاب المجازي يكشف عن رؤية الشاعر إلى الوجود والزمان، فالزمان كفيل بأن يفعل فعلته في الموجودات من حيث التحول والتغير، فالدار التي كانت علامة بالناس، تستحيل إلى أطلال دارسة مهجورة.

والظاهر أن الشاعر فقد السيطرة على نفسه، فحديثه إلى الدار ما هو إلا مناجاة نفسية، في الحقيقة، هدفها الإفضاء أو البوح بما يتردد في نفسه، فإدارة الحوار مع الدار التي لا تعقل يوحي بالوحدة التي تطبق على الشاعر، فالأبيات السابقة تمثل "المواجهة الصعبة مع حقيقة الحياة، كل ما فيها إلى زوال، من هنا، انبعثت هذه المناجاة الحميمة للديار، لتدور حول محور الفناء وفعل الزمن"^(٦٠).

وأما خطاب الحيوان فمما جاء منه، قول أبي نواس^(٦١):

أقولُ والعيسُ تعروري الفلاة بنا	صُعرَ الأزمة من منى ووُحْدانٍ
لذاتٍ لوثٍ عفرنةٍ عذافرةٍ	كأن تضبيرها تضبيرُ بنيانٍ

يا ناقُ لا تسأمي أو تبلغي ملكاً
تقبيل راحته والركن سيان
متى تحطى إليه الرحل سالمة
تستجمعي الخلق في مثال إنسلن

إن خطاب الشاعر مع الناقة هو خطاب مجازي، فهو يدرك أن الناقة لا يمكن أن تعي حديثه، لكن حالته النفسية والانفعالية قادتته إلى هذه المناجاة، فالناقة في حقيقة الأمر ليست سوى قناع في يسقط عليها إحساساته النفسية، والشاعر يتمنى أن تصل إلى هذا الممدوح "المثالي" - أو أن يصل الشاعر نفسه إلى هذا الممدوح - أما الرحلة التي يتمناها من الناقة، فهي رمز الإرادة والكفاح من أجل الوصول إليه، وللإشعار بمكانة الممدوح.

وغير خاف أن الشاعر استخدم أسلوب الترخيم: "يا ناق..."، ممَّا قرَّبها - الناقة - من دائرة المذكر، ولعله انتفى هذه الصيغة اللغوية، لما يتمتع به المذكر من قدرة على تحمُّل المشاق أكثر من الأنثى، وهذا ما ينسجم مع المعنى.

وقوله، أيضاً، يخاطب ناقته^(٦٢):

أقولُ لنساقتي، إذ بلغتني:
لقد أصبحتِ عندي باليمين
فلم أجعلك للقربان نحرأ
ولا قلتُ أشريقي بدم الوتين
حرمتِ على الأرملة والولاي
وأعلاق الرِّحالة والوضين

واعتقد أن النص السابق يمتلئ بالشفيرات الرمزية والأسطورية، فلفظة "اليمين"، ربما تعني - في خيال الشاعر - اليمن والبركة والخير، فهي توحى بالتفاؤل.

وأما قوله: "فلم أجعلك للقربان نحرأ..."، فلعله يشير إلى ناقة صالح أو ناقة الله، تلك الناقة العظيمة المقدسة التي كانت آيةً لثمود أو دليلاً حتى يؤمنوا بما أتاهم به نبيهم صالح، وكان عليهم أن يدعوها وشأنها... ولكنهم انتهكوا حرمتها وعقروها، فحلَّ بهم العذاب وهلكوا^(٦٣).

فكان الشاعر يريد أن يبين أنه لم يقترف ذنباً عظيماً تستوجب أن يحلَّ به العذاب والهلاك. ولا ريب في أن أبا نواس كان مثقفاً ثقافةً واسعة: دينيةً وعلميةً وتاريخيةً ولغويةً، فوظفها في شعره.

رابعا: مناجاة الذات الإلهية:

كانت تمر بأبي نواس لحظات من الندم والأسف، فيعود إليه سبحانه وتعالى يستعطفه ويتوب إليه - عما فرط منه من أعمال سابقة، من ذلك قوله^(٦٤):

يا ربّ إن عظمتُ ذنوبي كثرةً	فلقد علمتُ بأن عفوك أعظمُ
إن كان لا يرجوك إلا مُحسنٌ	فبمن يلوذ ويستجيرُ المحرمُ
أدعوك ربّ، كما أمرتَ، تضرّعاً	فإذا رددتَ يدي، فمن ذا يرحمُ
ما لي إليك وسيلةٌ إلا الرجا	وجميلُ عفوك ثم أني مُسلمُ

ينعطف الشاعر باتجاه آخر غير اللهو والمجون، إذ يتجه نحو التقوى والرجوع إليه سبحانه وتعالى، ونستشف من النص أن الشاعر يائس إلا من وجهه سبحانه.

وإذا تأملنا التشكيل اللغوي، في الأبيات، فإننا نرى أن معظم الكلمات التي استخدمها الشاعر تتصل بعالمه الداخلي، من مثل: "عفوك، ويرجوك، وتضرّعاً، ويرحم، والرجا، ومسلم"، وهي كلمات تدور حول طلب الرحمة منه سبحانه وتعالى، فهي تتناسب مع موقف الدعاء.

ويبدو أن كلمة "ذنوبي" في البيت الأول هي المحور الذي تدور حوله سائر الكلمات، في النص وتتصل به، ولا ريب في أن "الشاعر أو الكاتب حين يذكر كلمة محورية، فإنه سيجد نفسه ملزماً أو مخيراً بعض التخيير للإتيان بكلمات أخرى تنتمي إلى نفس الحقل..."^(٦٥).

ويناجيه سبحانه وتعالى، أيضاً، قائلاً^(٦٦):

يا ربّ إنَّ القوم قد ظلموني	وبلا اقرار مُعْطَلٍ حبسوني
وعلى الجحود بما عليه طويّتي	رَبِّي إليك بكذبهم نسبوني
ما كان إلا الجري في ميدانهم	في كُلِّ خزي، والمجانة ديبني
لا العُذر يُقبل لي، ويفرق شلهدي	منهم، ولا يرضون حلف عيبي
ما كان لو يدرون أول مغبأ	في دار منقصة ومزل هوّن
أما الأمين، فليست أرجو دفعه	عني، فمن لي اليوم بالمأمون

يعرض الشاعر لتحليلات قدرته سبحانه وتعالى، إذ إنه - الشاعر - يواجه مجتمعه، مخالفاً لهم، ومن هنا، استخدم ضمير الجماعة، في قوله: "ظلموني، وحبسوني، ونسبوني". وأعتقد أن لفظي: "الأمين" و"المأمون" هما "المفتاح"، في هذا النص، فهما يرمزان - في خيال الشاعر - إلى الأمن والاطمئنان الذي ينشده أبو نواس، ويبحث عنه.

وغير خاف أن معظم الأفعال المنسوبة إلى المجتمع أو الناس - في النص - جاءت متعددة، مثل: "ظلموني، وحسبوني، ونسبوني، ولا يرضون حلف يميني، ويدرون أول مخبأ..."، ليبين الشاعر أثر المجتمع وسطوته عليه؛ ولذا وضع الشاعر نفسه في أقصى درجات الضعف، ولم يجد إلا الله سبحانه يحار إليه بالشكوى.

ومما ينبغي ذكره أن "في كل دعاء - سواء ظهر ذلك الأمر على سطح النص أم بقي مخفياً وراءه - عناصر ثلاثة: الإنسان الداعي ويظهر في أقصى حالات الضعف، والله المدعو، ويظهر في أقصى حالات القوة، وأخيراً مضمون الدعاء، أو لائحة المطالب التي تتضمن - أساساً - طلب المساعدة في إخراج العبد من حالة الضعف البشري إلى حالة القوة بالاستمداد من تحليلات القدرة الإلهية" (٦٧).

كشفت هذه الدراسة عن ظاهرة المناجاة في شعر أبي نواس، فقد وظف الشاعر - هذه المناجاة - لتصوير ما ينتاب نفسه من مشاعر مختلفة: من الخوف أو الحزن أو الحذر أو الكبت... وغير ذلك، فقد ظل "أبو نواس في ازدواجية شخصه الممزق يصارع الواقع - يستسلم - يتمرد على قسوة المسمار، ينتصر، يجهر، يصارح، يتحدى، يثور، يهدم، يخور، يلهث، يتخدر ويدع... فالخمرة سر إبداعه وعطائه... أبداً يتمزق في دوامة التجاذب والتنازع" (٦٨).

المصادر والمراجع

- (١) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب المحيطة، إعداد يوسف خياط وندم مرعشلي، ١٩٧٠، نجاء.
- (٢) علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشيريس، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥، ص ٢٠٩.
- (٣) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، ص ٢٩٤.
- (٤) انظر ربابعة، موسى، ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي، مجلة دراسات - الجامعة الأردنية، عمان، المجلد ٢٢، العدد ٢، ١٩٩٥، ص ٧٣٦. ود. ربابعة يقصد هنا التجريد فقط، وانظر مفتاح، محمد، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٠، ص ٩٦ إذ يقول مفتاح: لقد أنجزت دراسات تداولية وسردية ومنطقية، لتثبت أن كل خطاب مهما كان نوعه تتحكم به الحوارية وتسيره.
- (٥) ابن منظور، لسان العرب المحيطة، جرد.
- (٦) العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز، تصحيح سيد بن علي المرصفي، مطبعة المقتطف، مصر، ١٩١٤، ج ٣، ص ٧٢-٧٣.
- (٧) ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، بيروت، دار الهدى للطباعة والنشر، ج ٢، ص ٤٧٣-٤٧٤.
- (٨) ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن مكرم، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٠، ج ١، ص ٤٠٥ - ٤٠٦، وانظر ابن معصوم، علي صدر الدين المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شكر، النجف الأشرف، مطبعة النعمان، ط ١، ١٩٩٦، ج ٦، ص ٦٣، وانظر القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ص ٣٦٨، وفراج، نزيه عبد الحميد، مصطلح التجريد، دار الفتح للإعلام العربي، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٨٥-٩٣.
- (٩) عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤، ص ٥٩، وانظر بدوي، عبد الرحمن، ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٦، ص ٥٥.

(١٠) عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٠، ص ١٤٤، وانظر المسدي، عبدالسلام، الأسلوبية والنقد الأدبي، منتخبات من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب، الثقافة الأجنبية، العدد ١١، السنة ٢، ١٩٨٢، ص ٣٥. إذ يعرف الأسلوب بأنه حصيلة ردود فعل القارئ في استجابته لمنهات النص.

(١١) أبو نواس، الحسن بن هانئ، الديوان، تحقيق علي العسيلي، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط ١، ١٩٩٧، ص ١٣. شطأ: خالط بياض شعرها سواد. الليل: كناية عن العنب الأسود. الأم الخضراء: كناية عن الدوالي.

(١٢) النويهي، محمد، نفسية أبي نواس، مكتبة الخانجي، دار الفكر، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٠، ص ٩٥.

(١٣) العقاد، عباس محمود، أبو نواس الحسن بن هانئ، المكتبة العصرية، بيروت، ص ٨٢.

(١٤) سنجلاوي، إبراهيم، دلالة التضمنين في خواتم قصائد أبي نواس، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٣، العدد ١١، ١٩٨٧، ج ١، ص ٧٢.

(١٥) الديوان، ص ١٦-١٧. الخلطاء: القوم أمرهم واحد وهم الأحبة. سورة الصهباء: حدة الخمر وكسرها يكون مزجها بالماء في لغة الشاربيين.

(١٦) مروءة، حسين، تراثنا كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٦، ص ٢٩٧.

(١٧) الديوان، ص ٤٠-٤١. الغضارة: الندوة. تقف: تتبع. المعتقب: العيش يتناوبه واحد بعد الآخر. العقار: الخمر. اسم به: أعل. العطب: الهلاك. هلا وهب: ألفاظ تردد في زجر الخيل. المعترك: مكان المعركة.

(١٨) انظر النويهي، محمد، نفسية أبي نواس، ص ١٥٢، وانظر مروءة، حسين، تراثنا كيف نعرفه، ص ٢٩٤-٢٩٥، وانظر التطاوي، عبدالله، القصيدة العباسية "قضايا واتجاهات"، مكتبة غريب، القاهرة، ص ١٩٧.

(١٩) انظر النويهي، محمد، نفسية أبي نواس، ص ١٥٥.

(٢٠) الديوان، ص ٤١٧، الوهي: الشق في الشيء. نعم: اسم جارية مغنية، عجز البيت الأخير للأعشى ميمون بن قيس من قصيدة مطلعها:

ودّع هُريرة إن الركب مُرتحلُ
وهل تطيق وداعاً أيها الرجلُ

(٢١) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٣، ١٩٩٢، ص ١٢٥، وانظر بارت، رولان، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،

- ط ١، ١٩٩٤، ص ٢١، وانظر عبدالمطلب، محمد، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط ١، ١٩٩٥، ص ١٤١-١٤٢.
- (٢٢) انظر سنجلاوي، إبراهيم، دلالة التضمين في خواتم قصائد أبي نواس، ص ٥٨.
- (٢٣) الديوان، ص ٢٠٢. الغين: الخديعة في البيع والشراء، ونتيجتها الخسارة، الغنم: الغنيمة والربح. يتعتعي: يحركني بعنف.
- (٢٤) العقاد، أبو نواس، ص ١١٨.
- (٢٥) مفتاح، محمد، التشابه والاختلاف "نحو منهجية شمولية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٦، ص ١٠٨.
- (٢٦) الديوان، ص ٥٧٩.
- (٢٧) سنجلاوي، إبراهيم، العاذلة في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، المجلد ٧، ١٩٨٧، ص ٣٥-٥٨.
- (٢٨) الديوان، ص ٤٤٦، اربع: أقم. المفند: المخطئ والمضعف الرأي.
- (٢٩) ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد، المقدمة، تحقيق عبدالواحد وافي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفحالة - القاهرة، ج ٣، ص ١٣٠١ - ١٣٠٢.
- (٣٠) الديوان، ص ٣٥٦. القصف: شرب الخمر واللهو وارتكاب الغي.
- (٣١) العقاد، أبو نواس، ص ١٥٩.
- (٣٢) الديوان، ص ٢٥٩.
- (٣٣) المصدر نفسه، ص ٨٦. ترادفت: تابعت.
- (٣٤) الديوان، ص ٢٩١. المغبة: العاقبة. امهد: قدّم.
- (٣٥) ابن المعتز، عبدالله، كتاب البديع، تحقيق إغناطيوس كراتشكوفسكي، بيروت دار المسيرة، ط ٣، ١٩٨٢، ص ٥٨-٥٩، وانظر حول المفهوم مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة الجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٣، ج ١، ص ٢٩٤ - ٣٠٣، وانظر ربابعة، موسى، ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي، ص ٧٤٤-٧٤٥، وانظر ابن ذريل، عدنان، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠، ص ١٠٦، إذ يقول: الالتفات Apostrophe أصل الكلمة يوناني، ويعني لغوياً غير وجهته نحو، وفي الاصطلاح البلاغي، الالتفات إلى الآخرين لمخادثهم،

- سواء هم حاضرون، أو غائبون، نحو: عمت الرشوة البلاد، ويا قوم هذا شقاء. وانظر عن الالتفات، الغانمي، سعيد، أفقعة النص، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ص ٤٧-٦٥.
- (٣٦) مفتاح، محمد، التشابه والاختلاف "نحو منهجية شمولية"، ص ١٠١، وانظر الغدامي، عبدالله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٩، ص ١٤٠. إذ يقول: "إن من أجل بلاغيات القول هو الالتفات، وهو قدرة الكلام على تحويل مساراته وإدارة عنقه واستدارة رقبته وتقبلها لهذا كله".
- (٣٧) الديوان، ص ١٨٦. ذي النقا وبغيد: موضعان. تراعي: تخافي. الرخصة: اللينة الناعمة. الرود: اللين. الطور: الجبل العالي.
- (٣٨) عياد، شكري، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، القاهرة، ط ١، ١٩٨٨، ص ٨١.
- (٣٩) عمارة، السيد أحمد، الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي، ط ١، ١٩٩٣، ص ١٨٢.
- (٤٠) الديوان، ص ٨٣-٨٤.
- (٤١) يوسف، حسني عبدالجليل، النفس في الشعر الجاهلي، مكتبة الآداب ومطبعها بالجماميز، ص ١٠٩.
- (٤٢) الديوان، ص ٢٣٩. الجزع: عدم الصبر على المكروه أو نحوه.
- (٤٣) انظر عساف، ساسين سيمون، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٢، ص ١٠٤. إذ يقول: إن الجوّاري، والساقيات، والوصيفات كنّ طبقة خاصة في المجتمع العباسي، والمجتمع البغدادي كان مجتمع الجوّاري.
- (٤٤) انظر ربابعة، موسى، نماذج من الخطاب المجازي في الشعر الجاهلي، مجلة جذور "التراث"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، العدد ٤، المجلد ٢، ٢٠٠٠، ص ٢٦٠.
- (٤٥) الديوان، ص ٨٨.
- (٤٦) انظر البنداري، حسن، جدلية الأداء التبادلي في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٧٢-٧٣. فقد أفدت من تحليله.
- (٤٧) الديوان، ص ٦١.
- (٤٨) المصدر نفسه، ص ٢٤٢ - ٢٤٣. سامني: كلفني. الخطر: المتزلة والقدر.
- (٤٩) الشهرستاني، أبو الفتح محمد بن عبدالكريم، الملل والنحل، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، ط ١، ١٩٨١، ص ٢١.
- (٥٠) الديوان، ص ٦٢. الوجيب: خفقان القلب.

(٥١) ناصف، مصطفى، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٩، ص ١٨٥، وانظر الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكناني، إربد - الأردن، ط ٢، ١٩٩٥، ص ١٨٠. إذ يقول د. الرباعي: "إن المواقف الشعورية داخل الإنسان لحظة الإبداع هي التي تعطي الكلمات الشعرية معانيها الحقيقية".

(٥٢) الديوان، ص ٣٦٤. السرف: موضع قرب مكة. العدى: الغرباء. قذف: تتقاذف من يسلكها. سيف كاظمة: موضع. أشت: فرّق. اشرب: ارتفع. يكف: يسيل قليلاً قليلاً. الرشأ: ولد الطيبة. الشنف: القرط.

(٥٣) الصائغ، عبدالإله، دلالة المكان في قصيدة النثر، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٩، ص ٤٤، وانظر ناصف، مصطفى، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط ١، ٢٠٠٠، ص ١٧٥. فقد قال: إن التأويل هو إخراج مكنون اللغة إلى النور.

(٥٤) الصائغ، عبدالإله، دلالة المكان في قصيدة النثر، ص ٩٤.

(٥٥) الغدامي، عبدالله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص ٣٦.

(٥٦) الديوان، ص ٥٩٥. دليتي: أوقعتني.

(٥٧) عياد، شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض - السعودية، ط ١، ١٩٨٢، ص ١١٧.

(٥٨) انظر ربابعة، موسى، نماذج من الخطاب المجازي في الشعر الجاهلي، ص ٢٤٩.

(٥٩) الديوان، ص ٤٩٧. عرم الزمان: اشتد شراسة وأذى.

(٦٠) همدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبدالله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط ١، ١٩٩٧، ص ١٨٤.

(٦١) الديوان، ص ٥٦٥. العيس: الإبل. تعروري: تسير، تحتاز. الصُعر: جمع أصعر الذي يميل وجهه إلى أحد الشقين. اللوث: القوة. العفرناة: الشديدة القوة. العذافرة: الناقة العظيمة. التضبير: شدة اكتناز اللحم واجتماع العظام. الركن: ركن الكعبة.

(٦٢) الديوان، ص ٥١٦. القربان: ما يتقرب به إلى الله. الوتين: عرق في القلب إذا انقطع مات صاحبه. الأزمة: جمع الزمام: ما تقاد به الدابة. الولايا: جمع الولية، وهي ما يوضع تحت الرحل. الرحالة: السرج. الوضين: حزام يشد على بطن البعير.

- (٦٣) انظر الثعالبي، أبو منصور عبدالمملك بن محمد، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢٩-٣٠، وانظر عجيبة، محمد، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلائلها، دار الفارابي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤، ج ١، ص ٢٨٦.
- (٦٤) الديوان، ص ٥٠٨.
- (٦٥) مفتاح، محمد، دينامية النص، ص ١١٣.
- (٦٦) الديوان، ص ٥٧٨. المعطل: الذنب. الطوية: النية. يفرق: يخاف. هون: ذل.
- (٦٧) العشي، عبدالله، بنية الدعاء "دراسة تأصيلية في جماليات الخطاب النبوي"، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب - جامعة البحرين، العدد ٣، ٢٠٠٠، ص ١٩٩.
- (٦٨) عساف، ساسين سيمون، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص ١٤٥.